DOI: 10.22067/jls.v49i3.56831

نقد و بررسی نظریهٔ ادبیات غنایی در ایران
(با تکیه بر ادبیات پیش از اسلام)

دکتر امید ذاکری کیش[1]

جستارهای ادبی مجلهٔ علمی ـ پژوهشی، شمارهٔ ۱۹۴، پاییز ۱۳۹۵

چکیده

شعر غنایی از مهم‌ترین انواع ادبی در تاریخ نقد ادبی است. در تاریخ ادبیات هر سرزمینی، اشعاری وجود دارد که به همراهی موسیقی و یا برای همراهی با آن سروده می‌شده و از سوی دیگر، اشعاری ساده، عاطفی و موسیقایی وجود دارد که از دل جامعهٔ عوام به وجود آمده و منشأ اشعار غنایی رسمی شده است. محققان ایرانی تحت تأثیر تعریف رمانتیک شعر غنایی، اغلب این نوع شعر را اشعاری دانسته‌اند که بیانگر احساسات و عواطف شخصی است و «من» شخصی گوینده را بازگو می‌کند. در این مقاله که به شیوهٔ سندکاوی نوشته شده است، نگارنده ضمن نقد و بررسی این دیدگاه، جلوه‌های اصیل و بوطیقایی ادبیات غنایی را در ادبیات ایران پیش از اسلام بازگو می‌کند. گوسان‌ها، نوازندگان دوره‌گردی بودند که اشعاری را به همراهی موسیقی برای پادشاه و مردم روایت می‌کردند. از سوی دیگر، گونه‌های ادبی نظیر خسروانی‌ها و فهلویات اشعاری ذاتاً غنایی هستند که منشأ آن تودهٔ مردم است.

کلیدواژه‌ها: شعر غنایی، ادبیات پیش از اسلام، گوسان، خسروانی، فهلویات.

۱- مقدمه

تقسیم‌بندی شعر بر اساس انواع ادبی، یکی از قدیمی‌ترین شیوه‌های نقد شعر به شمار می‌رود. افلاطون (۱۳۶۰: ۱۶۲) در کتاب سوم *جمهور* خود، از زبان سقراط دربارهٔ شیوه‌های بیان آثار هنری بحث می‌کند: سقراط ادعا می‌کند که در آثار هنری (شعر)، شاعر یا با صدای خود حرف می‌زند یا صدای دیگران را تقلید می‌کند؛ یعنی اجازه می‌دهد شخصیت‌ها با صدای خود حرف بزنند و شاعر

۱- استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان o.zakeri@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۳/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۱/۲۳

فقط صدای آن‌ها را انعکاس می‌دهد و یا تلفیقی از این دو حالت ایجاد می‌کند؛ یعنی شاعر هم با صدای خود حرف می‌زند و هم اجازه می‌دهد شخصیت‌ها با صدای خود حرف بزنند. در این بحث سه نوع شعر مشخص می‌شود: نخست سروده‌هایی که شاعر به افتخار دیونیز (الههٔ شراب و مستی و سکر) می‌سازد و نوع دوم آن چیزی است که در تراژدی و کمدی یافت می‌شود و نوع سوم در رزم-نامه‌ها استفاده می‌شود. نظریه‌پردازان معاصر این سه نوع شعر را به ترتیب شعر غنایی، شعر نمایشی و شعر حماسی دانسته‌اند (نک: ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۲۶۱، احمدی، ۱۳۷۰: ۳۱۹ و کالر، ۱۳۸۲: ۹۹). تقسیم‌بندی آثار ادبی بر اساس انواع، در آثار ارسطو نیز دیده می‌شود. از آنجا که ارسطو یک کتاب به بیان ویژهٔ این دیدگاه اختصاص داده و نام آن را *بوطیقا* نهاده است، بسیاری بنیان‌گذار نظریهٔ انواع را ارسطو دانسته‌اند. جملهٔ آغازین کتاب او مبنی بر این که «موضوع مطالعهٔ ما هنر شعر به طور کلی و انواع گوناگون آن است» (ارسطو، ۱۳۸۶: ۴۱)، نشان می‌دهد که هدف او تحلیل نظریهٔ انواع است. هر چند ارسطو در تقسیم‌بندی خود از شعر غنایی نام نمی‌برد و تنها از حماسه و تراژدی یاد می‌کند، ولک و وارن معتقدند که ارسطو به تمایزات بنیادی بین نمایش، حماسه و شعر غنایی وقوف دارد (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۲۶۱).

۱-۱- بیان مسئله

پرسش اصلی پژوهش حاضر این است که شعر غنایی در تطور معنایی خود چه مراحلی را داشته است؟ نگارنده در پی آن است که به طور خلاصه به این پرسش پاسخ دهد و بر اساس آن دیدگاه موجود دربارهٔ این نوع ادبی را در بین محققان ایرانی نقد کند و پس از آن، جلوه‌های اصیل این نوع شعر را در ادبیات پیش از اسلام ایران نشان دهد.

۱-۲- پیشینهٔ تحقیق

محققان ادبیات فارسی در تطبیق مبانی ادبیات غنایی با شعر فارسی، اغلب آن را با شعر دورهٔ اسلامی تطبیق داده‌اند و این نوع شعر را با مبانی رمانتیسیسم تعریف کرده‌اند؛ زرین‌کوب، شفیعی کدکنی و پورنامداریان بدین شیوه عمل کرده‌اند. فرشیدورد (۱۳۶۳: ۶۸) با تکیه بر ادبیات دوران اسلامی معتقد است در ادبیات فارسی به دلیل نبود موسیقی در کنار شعر، باید به جای شعر غنایی از «شعر شخصی»

استفاده کنیم. اما همایی (۱۳۳۹: ۸۱–۷۷) غزل غنایی ملحـون شـعر دری را جانشـین رود خسـروانی و ترانه و دستان و اورامنان شعر پهلوی می‌داند. صورتگر (۱۳۴۵: ۶۸) هم خیلی گذرا اشاره مـی‌کنـد کـه مفهوم واقعی شعر غنایی را باید در سرودهای مذهبی زردشت به‌ویژه گاهـان یافـت. غلامرضـا پیـروز (۱۳۸۱) نظریهٔ ادبیات غنایی را در ادبیات پیش از اسلام به صورت تطبیقی تحقیق کرده است.

در این مقاله زوایای دیگری از این نگاه مورد توجه قرار گرفته و ضمن نگاه انتقـادی بـه انعکـاس نظریهٔ ادبیات غنایی در ایران، جلوه‌های این نوع ادبی در ادبیات پـیش از اسـلام و پیونـد آن بـا ادبیـات پس از اسلام دیده شده است.

۳–۱– ضرورت و اهمیت تحقیق

با مطالعهٔ دقیق ادبیات پیش از اسلام[۱] از دیدگاه بوطیقای نوع ادبی غنایی و در ضمن بررسی گونـه‌هـای ادبی در ادبیات پیش از اسلام، به نظر می‌رسد ریشهٔ بسیاری از گونه‌های شعری غنـایی دوران اسـلامی در ادبیات پیش از اسلام نهفته است.

۲– بحث اصلی

در ابتدا لازم است شعر غنایی تعریف شـود و پـیش از ورود بـه بحـث شـعر غنـایی پـیش از اسـلام، انعکاس این دیدگاه در ادبیات فارسی مورد نقد و بررسی قرار گیرد.

۱–۲– شعر غنایی

در تقسیم‌بندی سنّتی انواع ادبی، در یونان باستان، نوعی شعر می‌شناختند که با شعر روایـی (حماسـه) و دراماتیک (نمایشی) متفاوت بود و به آن، «غنایی» (Lyric) مـی‌گفتنـد. آبرامـز شـعر غنـایی را در زبـان یونانی به معنی آوازی می‌داند که بـه همراهـی (Lyre) خوانـده مـی‌شـد (Abrams, 1385: 154). واژهٔ «غنایی»، از طریق زبان عربی در سدهٔ اخیر وارد زبان فارسی شده است.

اگر به تاریخ نوع ادبی غنایی در غرب[۲] توجه کنیم، شعر غنایی سه مرحلهٔ مختلف معنـایی را پشـت سر گذاشته است. به عبارت دیگر، شعر غنایی سه آبشخور گوناگون داشته است:

۱- شعر غنایی در معنی نخست شعری بوده است که برای همراهی با موسیقی سروده می‌شد و یا به همراهی موسیقی خوانده می‌شد. این مفهوم در واقع مفهوم بوطیقایی و اصیل شعر غنایی است. به همین جهت، هایت شعر غنایی را همان ترانه می‌نامد. ویژگی ترانه یا (song) این است که باید ملحون باشد یعنی با گام‌های موسیقی تناسب داشته باشد. وی به همین جهت استدلال می‌کند که آواز و رقص با نام همهٔ گونه‌های شعر غنایی اولیه در پیوند است (نک: هایت، ۱۳۷۶: ۳۵۱-۳۵۲).

این ویژگی در یونان و روم باستان عامل مهمی بوده که باعث می‌شده این نوع شعر از انواع دیگر (حماسی و نمایشی) متفاوت باشد. این ویژگی (سرودن شعر برای هماهنگی با موسیقی) در شعر عصر الیزابت (قرن شانزدهم میلادی) نیز که در آن توجّه به یونان و روم شایع شده بود رواج یافت (نک: ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۱۴۱).

۲- شعر غنایی در معنی دوم، شعری است اغلب ساده و دارای آهنگ ذاتی که از دل جامعه و ادبیات عامیانه بیرون آمده است. به یقین همهٔ اقوام حتی اقوام اولیه که به صورت بدوی زندگی می‌کنند در بین خود اشعاری دارند که بدون آن که تحت تأثیر مشرب فکری خاصی باشند، آن‌ها را در مراسم گوناگون زمزمه می‌کنند و حالات و عواطف خود را طیّ آن بیان می‌کنند. هردر معتقد است که در آغاز حال، شعر همه جا به شیوهٔ ترانه‌های عامیانه بوده است (نقل از زرین‌کوب، ۱۳۸۶: ۴۲۳). هایت نیز به این نکته اشاره می‌کند که شعر غنایی از دل اوزان خاص رقص، نغمه‌های عامیانه و الگوهای ترانه‌های شفاهی که هر قومی برای خود ساخته است بیرون آمده و تحوّل پذیرفته است (هایت، ۱۳۷۶: ۳۵۲). از آنجا که شعر عامیانه اغلب آیینهٔ تمام‌نمای روحیات، عواطف، افکار و اندیشه‌های مردم است، این نوع شعر در تاریخ نوع غنایی بسیار با اهمّیت جلوه می‌کند. همچنین بسیاری از شعرها و قالب‌های شعری غنایی تحت تأثیر ادبیات توده‌ای و شفاهی است. ولک و وارن می‌گویند «باید خاستگاه توده‌ای بیشتر مایه‌ها و انواع بنیادی ادبی را قبول کنیم». آنها همچنین معتقدند «هر محقق ادبیات که می‌خواهد فرایند رشد ادبیات، سرچشمه و ظهور انواع ادبی و شگردهای آن را بفهمد، باید در مطالعات ادبیات شفاهی اهتمام تمام ورزد» (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۴۲).

مهم‌ترین قالب‌های شعر غنایی در غرب پس از رنسانس مثل بالاد و سانت در واقع از الگوهای شعر عامیانه در قرون وسطی نشئت گرفته است (نک: تراویک، ۱۳۷۳: ۲۹۴ و ابجدیان، ۱۳۸۵، ج۳:

۱۲۵). رمانتیک‌های آلمانی «در سرودن شعرهای غنایی، آگاهانه ترانه‌های محلی‌ای را الگو قرار دادند که خود با شور و اشتیاقی وصف‌ناپذیر گردآوری کرده بودند، و در گنجاندن حال و هوای این ترانه‌های عامیانه در شعرهای غنایی ترانه‌وار خود، کامیابی شایان توجهی به دست آوردند. این اشعار غنایی به زبان صریح، بی‌پیرایه و موسیقایی آسیابانان، شبانان، سربازان، آوارگان، مادران ایستاده بر کنار گاهواره و دوشیزگان نشسته بر پشت چرخ نخ‌ریسی سروده شده است» (فورست، ۱۳۷۵: ۸۵). شلکوفسکی، فرمالیست روس، معتقد است شکل‌های جدید هنری چیزی جز انواع نازل اعتبار یافته نیست وی اشعار غنایی پوشکین و اشعار مایاکوفسکی را در ادبیات روسیه مثال می‌زند که به ترتیب از شعرهای باب روز و اشعار فکاهی روزنامه‌ای سرچشمه می‌گیرد (نک: ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۲۷۱). این آبشخور شعر غنایی در ادبیات اواخر قرون وسطی به خوبی آشکار است.

۳- منبع سوم شعر غنایی «احساسات فردی» است. این نوع شعر، پس از رمانتیسیسم رواج یافت. در این عصر و پس از آن، شعری که به شیوهٔ اول شخص سروده می‌شد و بیانگر ویژگی‌های مشخص خود شاعر و زندگی فردی او بود، به عنوان شعر غنایی رواج یافت و نوع شعر رسمی این دوره لقب گرفت. بنابراین از عصر رمانتیسیسم به بعد، هم همراهی موسیقی با شعر غنایی شرط اصلی این نوع شعر نبود و هم این که تجربهٔ شاعران رسمی و باسواد از این نوع شعر باعث شد که این نوع شعر در این دوره خصوصیات کامل شعر شفاهی را کنار بگذارد. هایت معتقد است: «شعر غنایی با رشد خود از موسیقی و رقص فاصله گرفت و قوی‌تر و پیچیده‌تر شد. اگر ترانه به قصد رقصیدن ساخته نشده باشد اما در عین حال دارای وزن نیرومندی باشد، معمولاً کیفیت عاطفی آن تشدید می‌شود. این را هر کس در بالادها احساس می‌کند» (هایت، ۱۳۷۶: ۳۵۲).

موسیقی به عنوان یک آلت فیزیکی در کنار شعر نبود، بلکه ویژگی‌های موسیقایی در اصوات و کلمات شعر جلوه‌گر شد؛ با این تفاوت که در شعر غنایی این عصر، اصوات و کلمات در جهت هماهنگی با نغمهٔ موسیقی تنظیم نمی‌شد، بلکه زمینه و معنای عاطفی یک اثر هنری، اصوات آن را تعیین می‌کرد. به همین جهت بود که شعر روحیات و عواطف فرد را انعکاس می‌داد نه نغمهٔ موسیقی را. لامارتین جمله‌ای دارد که به خوبی کنار رفتن موسیقی از شعر غنایی و جایگزین شدن احساس را

بیان می‌کند. وی می‌گوید: در عصر رمانتیسم، «تارهای قلب انسان جای چنگ پارناس را می‌گیرد» (نقل از فورست، ۱۳۷۵: ۸۳).

البته این نکته را باید در نظر گرفت که این سه ویژگی در شعرهای غنایی اغلب توأمان است. با این توضیح که در شعر یونان و روم باستان همراهی با موسیقی شرط اصلی شعر غنایی بود اما شعرهای پیندار و سافو سرشار از احساسات و عواطف است. در قرون وسطی، شعر غنایی از دل مردم عامه بیرون می‌آمد و زبان آن نیز ساده بود امّا موسیقی و احساسات هم در کنار آن وجود داشت. در عصر رمانتیسیسم هم شرط اصلی شعر غنایی بیان احساسات فردی است امّا چنان که ذکر شد، قالب بالاد که در این عصر رواج یافت ریشه در ادبیات عامیانه داشت و بسیاری از شعرهای رمانتیک‌های آلمانی در شاهکارهای موسیقی به کار رفت.

۲-۲- تعریف شعر غنایی در ایران

محققان معاصر ایرانی، در تعریف خود از شعر غنایی و تطبیق آن با شعر فارسی، اغلب مفهوم سوم شعر غنایی را در نظر داشته‌اند. شفیعی کدکنی شعر غنایی را سخن گفتن از احساس شخصی می‌داند به شرط این که «از دو کلمهٔ «احساس» و «شخصی» وسیع‌ترین مفاهیم آن‌ها را در نظر بگیریم». وی انواع احساسات را موضوع شعر غنایی می‌داند (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۲: ۱۱۲). فرشیدورد نیز شعر غنایی را شعری می‌داند که احساسات و عواطف شخصی و خصوصی شاعر را به طور مستقیم بیان می‌کند (فرشیدورد، ۱۳۶۳: ۶۵). وی معتقد است در شعر فارسی باید به جای این اصطلاح، «شعر شخصی» را به کار برد و استدلال می‌کند که این نوع شعر در فارسی از موسیقی مستقل بوده است و به واسطهٔ ممنوعیت موسیقی از لحاظ دینی، شعر با موسیقی همراه نمی‌شده ولی در اروپا در ابتدا با موسیقی توأم بوده است (همان: ۶۸).

شمیسا در تعریف ادب غنایی می‌نویسد: «ادب غنایی در اصل اشعاری است که احساسات و عواطف شخصی را مطرح می‌کند». وی اشاره می‌کند که در «اکثر نقاط جهان، اشعار عاطفی و عاشقانه و سوزناک با موسیقی همراه بوده است». وی همچنین می‌نویسد: «در اروپا تروبادورها و در ایران عاشیق‌ها و خنیاگران، روستاییان و شبانان حافظ این سنّت بوده‌اند». وی در تطبیق شعر غنایی با شعر

فارسی اشاره می‌کند که شعر غنایی در دو معنی به کار می‌رود: ۱- اشعار احساسی و عاطفی ۲- اشعار عاشقانه؛ و معتقد است که در ادبیات فارسی بیشتر معنی دوم معروف است (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۱۹-۱۲۶). وی همچنین به طور کوتاه به منشأ فولکولوریک اشعار غنایی نیز اشاره می‌کند (همان: ۱۲۴). پورنامداریان نیز شعر غنایی را شعری می‌داند که بیانگر احساسات و عواطف شخصی است و معتقد است تنوّع شعر غنایی به دلیل اقسام مختلف عواطف بشری است (رک: پورنامداریان،۱۳۸۰: ۳۱). این تعریف‌ها و دیدگاه‌ها چنان که گفتیم اغلب تحت تأثیر دیدگاه رمانتیکی شعر غنایی است. در عصر رمانتیسیسم مطابق این دیدگاه که شعر بیانگر احساسات و عواطف شخصی شاعر است، شعرهای غنایی که به شیوهٔ اول‌شخص سروده شده بود، نوع غالب شعر شناخته شد (Abrams, 1978: 1298). بنابراین در تعریف شعر غنایی، تأکید بر «احساسات» و «شخصی بودن» پررنگ شد.

این دیدگاه رمانتیکی در تعریف‌های منتقدان ایرانی تأثیر داشته است. چنان که دیدیم، اغلب محققان ایرانی در تعریف شعر غنایی، عناصر همراهی آن با موسیقی و ارتباط آن را با سروده‌هایی که از دل جامعه عوام بیرون می‌آید، در نظر نگرفته‌اند. حتی برخی چنان که گفته شد معتقد بودند که در ادبیات فارسی، موسیقی از شعر مستقل بوده و هیچ گاه شعر با موسیقی همراه نشده است. امّا چنان که خواهیم دید، سرچشمه‌های سه‌گانهٔ شعر غنایی در ادبیات فارسی را هم به‌خوبی می‌توان بررسی کرد. سنّت همراهی شعر با موسیقی نه تنها در ادبیات پیش از اسلام به‌وفور دیده می‌شود، بلکه در دوران اسلامی هم این سنّت ادامه یافته است. از سوی دیگر شعرهای عامیانهٔ بسیاری در ادبیات فارسی وجود داشته که حتی در شعر رسمی تأثیرات فراوانی گذاشته است.

روند همراهی موسیقی با شعر و رواج اشعار محلی و وارد شدن تدریجی عواطف و احساسات در شعر و ادبیات ایران به خوبی قابل بررسی است. همان طور که در ادامه اشاره خواهد شد، با توجّه به زبان آهنگین متون دینی زردشتی مثل گاتاها و یشت‌ها و زمزمه شدن آن‌ها با آواز و همچنین رواج داستان‌های عاشقانه که توسط گروهی خاص به همراهی موسیقی، سینه به سینه نقل می‌شده است، می‌توان پیدایش اشعار غنایی را به مفهوم قدیمی و ارسطویی آن در ادبیات پیش از اسلام ایران به‌خوبی مشاهده و بررسی کرد.

۳-۲- پیوند موسیقی و ادبیات در ایران پیش از اسلام

صاحب‌نظران معتقدند اولین پیوند موسیقی و شعر به زمانی برمی‌گردد که مردم به هنگام انجام کارهای طاقت‌فرسا به صورت دسته جمعی از اصوات مشترکی استفاده می‌کردند. با گذشت زمان و پیشرفت جوامع، این هنرها مستقل گردید و دستخوش تجزیه شد (نک: ملاح، ۱۳۶۷: ۹۴-۹۷). صوت اساس موسیقی است و «موسیقی پدیده‌ای در فطرت آدمی است. عواملی که آدمی را به جستجوی موسیقی می‌کشانده است، همان کشش‌هایی است که او را وادار به گفتن شعر می‌کرده است و پیوند این دو سخت استوار است زیرا شعر در حقیقت موسیقی کلمه‌ها و لفظ‌هاست و غنا موسیقی الحان و آهنگ‌ها» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۴۴). پیوند این دو به صورت ذاتی در هر جامعه‌ای حتی جوامع قبیله‌ای و بدوی وجود دارد. شوقی ضیف با آوردن شواهدی ثابت می‌کند که شعر عربی در آغاز پیدایش خود غنایی بوده است. وی می‌نویسد «شعر در عصر جاهلی با آواز هم‌پیوند بود و شاید به همین سبب، نظم و ایراد شعر را «انشاد» می‌خواندند. حتی می‌بینیم که از آن به تغنّی نیز تعبیر کرده‌اند» (ضیف، ۱۳۸۴: ۴۹). با توجه به آن که در بیشتر زبان‌های دنیا لفظ شعر را با سرودن همراه می‌آوردند مثلاً در عربی «اَنشد شعراً» و در فارسی «قصیده سرودن» می‌گویند؛ این گونه استعمال بیانگر آن است که شعر از قدیم با خوانندگی و آواز رابطهٔ کامل داشته است (اقبال و دیگران، ۱۳۶۶: ۶۷). شعر و موسیقی در ایران پیش از اسلام نیز بسیار مرتبط بوده است. مری بویس اشاره می‌کند که شعر و موسیقی از خوشایندترین امور پارت‌ها بوده است و به زعم آنان، این دو پیوستگی جدایی-ناپذیری داشتند. وی همچنین اشاره می‌کند که ایرانیان واژهٔ بومی مستقلی که لفظ شاعر را از خواننده متمایز کند نداشته‌اند (Boyce, 2012: "GŌSĀN"). موارد ارتباط عمیق این دو هنر را در ادبیات پیش از اسلام به چند صورت می‌توان بررسی کرد:

۱-۳-۲-گوسان‌ها

سنّت شفاهی در ادبیات پیش از اسلام رایج بوده است. یکی از طبقات مهم جامعه که این سنّت را پیش می‌بردند، گوسان‌ها بودند. دکتر معین در *فرهنگ فارسی* این واژه را «کوسان» ضبط کرده و آن را موسیقی‌دان خنیاگر معنی کرده و متنی از *مجمل التواریخ و القصص* به عنوان شاهد آورده که در آن

ضمن این که کوسان را در زبان پهلوی «خنیاگر» دانسته است، می‌گوید که بهرام گور چون دید که مردمان بی‌رامشگر شراب می‌خوردند، از هندوان دوازده هزار رامشگر زن و مرد آورد (*فرهنگ فارسی معین*، ذیل «کوسان»).

مری بویس دربارهٔ گوسان‌ها تحقیقی ارزنده ارائه کرده است. او معتقد است واژهٔ گوسان (gōsān) واژه‌ای پارتی و معادل معنای واژهٔ (huniyāgar) در زبان فارسی میانه و واژهٔ خنیاگر (x̌onyāgar) در زبان فارسی جدید است (بویس، ۱۳۶۸: ۳۱ و "GŌSĀN" :Boyce, 2012). این واژه در ایران باستان به معنای نوازنده- خواننده، شاعر تداول داشته است (زرشناس، ۱۳۸۴: ۴۸). بویس هم در بیان اشتقاق مفهومی این واژه از ترکیب poet-musician, minstrel استفاده می‌کند (Boyce, 2012: "GŌSĀN"). این واژه در *ویس و رامین* هم آمده است:

سرودی گفت کوسان نوآیین		در او پوشیده حال ویس و رامین

(گرگانی، ۱۳۸۹: ۱۹۷)

که در آنجا موبد شاه در باغ بزمی ساخته و «*کوسان نواگر*» :

همی زد راه‌های خوشگواران		همی کردند شادی نامداران

(همان)

چنان که می‌بینیم، مینوی نیز این واژه را در *ویس و رامین* «کوسان» ضبط کرده است.

هر چند بنا بر تحقیق بویس سنّت خنیاگری و گوسانی در دوران اشکانیان رواج داشته است؛ ولی وی وجود خنیاگران حرفه‌ای را در دورهٔ هخامنشیان نیز محتمل دانسته و ضمن اشاره به این که کورش تا پایان عمر در داستان و آواز ستوده می‌شده است (بویس، ۱۳۶۸: ۵۰-۵۱ و خالقی مطلق، ۱۳۸۶: ۱۴۳)، معتقد است که داستان زریادرس و اداتیس که مربوط به دورهٔ مادهاست، به وسیلهٔ سنّت خنیاگری دورهٔ هخامنشیان حفظ شده است. وی همچنین ضمن بحث ممتد دربارهٔ نام‌های عاشق و معشوق در این داستان و شباهت این داستان با گشتاسب و کتایون *شاهنامه* (Boyce, 1955:463-477) ، به نقش و اهمیت خنیاگران در این جابه‌جایی‌ها اشاره می‌کند (همان: 474).

گوسان‌ها وظایف متعدد و موقعیت اجتماعی ویژه‌ای داشته‌اند (نک: خالقی مطلق، ۱۳۸۶: ۱۳۹ به بعد و (Boyce, 2012: "GŌSĀN")). آن‌ها علاوه بر وظیفهٔ داستان‌گویی در بزم‌ها و سرگرم کردن

شاهان و تودهٔ مردم، ستایشگر، هجوکننده، مرثیه‌خوان و ثبت کنندهٔ پیروزی‌ها بودند و پیوسته در سوگ و سور حاضر می‌شدند. از این روی گاهی در وهلهٔ اول موقعیت دقیق اجتماعی آن‌ها مشخص نیست. حتی گاهی به صورت تک سرا و گاهی هم عضو گروهی بوده‌اند (بویس، ۱۳۶۸: ۴۴؛ زرشناس، ۱۳۸۴: ۵۰). این ویژگی گوسان‌ها به‌یقین منجر به شکل‌گیری انواع ادبی‌ای می‌شد که می‌توانست مشابه انواع ادبیات غنایی در یونان باستان باشد که هم مرثیه داشتند و هم شادی‌نامه و عروسی‌نامه و هم تک‌سرایی و هم همسرایی؛ هر چند این نوع ادبیات به صورت شفاهی ادامه می‌یافت. طبق تحقیقات بویس، ایرانیان نیز مانند یونانی‌ها برای تعلیم فرزندان خود، هنگام نواختن چنگ، شعر را نیز مورد استفاده قرار می‌دادند (بویس، ۱۳۶۸: ۶۵). وی در جای دیگر با اشاره به این که رامین، شاهزاده و جنگجوی قدرتمند، ترانه‌های عاشقانهٔ ساخت خود را[۳] به همراهی چنگ برای ویس می‌خواند، این فرضیه را مطرح می‌کند که سرودن و اجرای اشعار با یک آلت موسیقایی به نظر می‌رسد در جوامع پارتی یکی از آداب معمول بوده است (Boyce, 2012: "GŌSĀN"). این در واقع همان مفهوم اولیه و بوطیقایی شعر غنایی است. در یک اثر دیگر با نام رسالهٔ «خسرو و ریدک»، جوان ادعا می‌کند که از جمله کمالات وی، استعداد وافر در موسیقی و آواز و مشاعره است (نک: جاماسب آسانا، ۱۳۹۱: ۵۸).

بعد از اشکانیان نه تنها سنّت گوسان‌ها از میان نرفت، بلکه به صورت ویژه‌ای به آن توجه شد. در زمان ساسانیان، خنیاگران جزو افراد مهمی که در کنار پزشکان، منجمان و موبدان می‌بایست در دربار باشند، قرار گرفتند (بویس، ۱۳۶۸: ۵۴–۵۵). این سنّت در زمان بهرام گور و خسرو پرویز رواج فراوانی یافت که نتیجهٔ آن ظهور خنیاگران معروفی همچون باربد و نکیسا بوده است. با این همه «مدارک موجود دربارهٔ هنیاگر عصر ساسانی نشان می‌دهد که گسترهٔ فعالیت‌های او به میزان بسیار زیاد همسان گوسان دورهٔ پارت‌ها بوده است» (همان: ۶۳). این‌ها در دورهٔ ساسانی داستان‌های حماسی و عاشقانه و غیر ایرانی را به یاد داشتند و آن‌ها را همراه با ساز می‌خواندند (نک: تفضلی، ۱۳۷۶: ۳۱۱). باربد که در منابع معتبر (رک: تفضلی، ۱۹۸۸: ذیل Bārbad) خواننده، نوازنده، سخن‌سرا و موسیقی‌شناس دربار خسروپرویز معرفی شده است، برای تسلی خاطر پادشاه، حوادث تلخ و شیرین را به صورت شعر در می‌آورد و همراه با موسیقی برای پادشاه می‌خواند (همان). بویس

(“GŌSĀN” :2012) نیز با اشاره به باربد تأکید می‌کند که هنر شاعری – خنیاگری تـا زمـان ساسـانیان در سطوح بسیار عالی دنبال می‌شد. از این روی وی را بهترین نمونهٔ سنت گوسانی بـرای روایـت‌هـای داستانی همراه با خنیـاگری از دوران ساسـانی دانسـته‌انـد (آموزگـار، ۱۳۸۶: ۲۸). ویژگـی‌هـای سـنت خنیاگری در *شاهنامه* هم بسیار مشـهود اسـت: داسـتان گفـتن بلبـل، خنیـاگری رسـتم و اسـفندیار در هفت‌خوان، همچنین توصیف مازندران توسط رامشگر و راه یافتنش به دربـار کیکـاووس، و همچنـین داستان نفوذ باربد به دربار خسروپرویز که از غنایی‌ترین داستان‌های *شاهنامه* است می‌تواند نمود سـنّت خنیاگری و شعرخوانی در ایران باستان باشد.

روند همراهی موسیقی با ادبیات پس از اسلام نیز در خور بررسی است. بـا بررسـی احـوال و آثـار رودکی درمی‌یابیم که این شاعر که در هشت سالگی قرآن را از بر داشته، آراسته به هنـر آواز خـوانی و نوازندگی نیز بوده است. شعر «بوی جوی مولیان» او را یک غـزل ملحـون دانسـته‌انـد (همـایی، ۱۳۳۹: ۷۷). به نظر می‌رسد او شعرهایش را به شیوهٔ گوسان‌های پیشین بـا موسـیقی همـراه مـی‌کـرده اسـت؛ چنان که گوید:

رودکـــی چنـــگ برگرفـــت و نواخـــت		بـــاده انـــداز کـــو ســـرود انـــداخت

(رودکی، ۱۳۸۶: ۱۸)

این ویژگی را فرّخی نیز داشته است (نـک: فرّخـی، ۱۳۷۱: ۲۶۷؛ همچنـین رک: Boyce, 2012: “GŌSĀN”). بنابراین آن‌ها را می‌توان میراث‌دار شعر غنایی کهـن و رابـط شـعر کهـن ایرانـی و شـعر عروضی دانست. شفیعی کدکنی می‌نویسد: «این نکته که شعر دوره‌های آغازین زبان فارسی، در سـنّت شعر شفاهی بالیده و رشد کرده است، امروزه جـای تردیـد نیسـت. از «چنـگ بـر گـرفتن» رودکـی و «سرود انداختن» او تا راویان خوش‌آوازی کـه در مجـالس پادشـاهان و در بازارهـا، شـعرها را بـه آواز می‌خوانده‌اند تا مذکران و اهل منبر تا مرشدان زورخانه، همه و همه دلیل این اسـت کـه شـعر فارسـی دورهٔ اسلامی ادامهٔ کار گوسان‌های پارتی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۴۲).

به هر حال توجه به روند کار گوسان‌ها، وجود نوع غنایی را به مفهوم اولیـه در آثـار ادبـی فارسـی پیش از اسلام برای ما ثابت می‌کند. این طبقهٔ اجتماعی باعث می‌شد مردم و پادشاهان بـه سـروده‌هـای

تغزّلی و موسیقایی دل بدهند و این خود باعث رشد و گسترش شعر غنایی در بین افراد جامعه می‌شد.

۲-۳-۲- شعر غنایی توأم با موسیقی در ادبیات پیش از اسلام

کهن‌ترین نوشته‌ای که از ایرانیان به جای مانده، گاهان است. گاهان خود بخشی از یسنا و یسنا بخشی از *اوستاست*. گاهان که سرودهٔ زردشت است، منظوم به نظم هجایی است (برای دیدن ساختار و محتوای متن گاهان رک: "gathas-i-texts" :Humbach, 2012 و ابوالقاسمی، ۱۳۸۳: ۸). به هنگام خواندن سرودهای کتاب گاهان و یشت‌ها از موسیقی خاصی استفاده می‌شده است (رک: سپنتا، ۱۳۶۹: ۱۱ و ۱۶). گاثا از ریشهٔ گا *Gā* به معنی سرودن و سرود خواندن است؛ سرودهایی که آن را با آهنگ بلند یا کوتاه ترنم و تلاوت کنند. گاثاها به معنای سرود و نغمه است (رضی، ۱۳۸۱: ذیل «گاثا»). دریپر (۱۳۴۳: ۹) با مطالعهٔ ملودی سرودهای گاتاها و یشت‌ها که به وسیلهٔ موبدان هندی و ایرانی تلاوت می‌شد سعی دارد سبک آوازی کهن آن را کشف کند و هدف او این است که تأثیر لحن خواندن گاتاها را بر ترتیل قدیم مسیحی نشان دهد. وی با مقایسهٔ لحن موبد آتشکدهٔ بمبئی و لحن زردشتیان کرمان و یزد، از منظر نت موسیقی تشابه چشمگیری در آن می‌یابد و نتیجه می‌گیرد که این ترتیل‌ها منشأ مشترکی دارند و بر ترتیل مسیحی تأثیر گذاشته‌اند (همان: ۱۲؛ همچنین رک: سپنتا، ۱۳۶۹: ۱۶-۱۷). در بسیاری از متون قدیم به ملحون بودن گاتاها اشاره شده است. همایی (۱۳۷۵: ۱۳) می‌نویسد که مؤید شعر بودن گاتاها این است که مردم آن را به آواز می‌خواندند و از قول مسعودی صاحب تاریخ *مروج الذهب* نقل می‌کند که عوام در عصر او کتاب زردشت را زمزمه می‌نامیدند. وی همچنین زند خوان و زندباف دانستن بلبل خوش آواز را در شعر فارسی دلیلی بر ملحون بودن گاتاها می‌داند. محققان معاصر در نام‌گذاری بخش (هات یا ها) های گاتاها از واژهٔ song استفاده می‌کنند (رک: "gathas-i-texts" :Humbach, 2012). مکنزی هم در *فرهنگ کوچک پهلوی* خود واژهٔ Hymn را که در فرهنگ دینی غربی سرود آوازی ملحون است در برابر گاتاها می‌گذارد (Mackenzie, 1971: 34, "gāh") و کلنز ("AVESTA" :Kellens, 2012) هم از همین اصطلاح در توصیف سرودهای گاتاها و یشت‌ها استفاده می‌کند. با این مقدمه می‌توان هم‌عقیده با صورتگر

نتیجه گرفت که مفهوم واقعی و بوطیقایی شعر غنایی را در ادبیات کهن فارسی در سرودهای مذهبی زردشت به‌ویژه گاهان باید یافت. گاهان را، همچنان که رسم در قرائت قرآن کریم خواندن آهنگین آن است، توأم با نوای خوش می‌خوانده‌اند. همچنین یشت‌ها که قسمتی دیگر از *اوستاست* حالت شعر داشته و وقتی با موسیقی توأم می‌شده، کیفیتی روحانی و دلپذیر پیدا می‌کرده است (صورتگر، ۱۳۴۵: ۶۸).

ادبیات توأم با موسیقی در ادبیات پیش از اسلام جلوهٔ خاصی دارد. ایرانیان در دورهٔ ساسانیان، شعرهای غنایی زیادی داشتند که به آواز خوانده می‌شده است. موسیقی و آواز سخت مورد علاقهٔ همگان بوده است (رک: "BĀRBAD" :Tafażżolī, 1988 و سپنتا، ۱۳۶۹: ۱۳–۱۵). مانی هم، پایه و مقام آواز را بسیار بلند می‌شمرد و با کوششی تمام موسیقی دینی را در آیین خود رایج ساخت. از مطالب *قابوس‌نامه* به‌خوبی می‌توان دریافت که همراهی شعر با موسیقی در ایران رایج بوده و نظم و قاعده و ترتیب مشخصی داشته است. عنصرالمعالی می‌نویسد: «استادان ملاهی این صناعت (خنیاگری) را ترتیبی نهادند: اول دستان خسروانی زدند و آن را از بهر مجلس ملوک ساختند. بعد از آن طریق‌ها به وزن کم از آن بنهادند؛ چنان که بدو سرود توان گفت و آن را **راه** نام کردند و آن راهی بود که به طبع پیران و خداوندان جدّ نزدیک بود. پس این راه را گبران از بهر این قوم ساختند. پس چون این قوم را دیدند که خلق همه پیر و اهل جدّ نباشند گفتند: از بهر پیران طریقی نهادیم، از بهر جوانان نیز طریقی نهیم. پس بجستند شعرهایی که به وزن سبک‌تر بود بر وی راه‌های سبک ساختند و خفیف نام کردند. تا از پس این هر راهی گران از این خفیفی بزنند و بگویند (=بخوانند) تا در نوبتی مطربی هم پیران و هم جوانان را نصیب بود. پس کودکان و زنان لطیف‌طبع‌تر باشند، بی بهره ماندند تا آن گه که **ترانه** گفتند و پدیدار آمد، آن گه این ترانه را نصیب این قوم کردند تا این قوم نیز راحت یابند از این لذّت، از آنچه اندر وزن‌ها هیچ وزنی لطیف‌تر از ترانه نیست...» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۶: ۱۹۳–۱۹۴).

از این مطالب علاوه بر این که همراهی شعر با موسیقی در ایران پیش از اسلام و ایران دورهٔ اسلامی تثبیت می‌شود، این نتیجه‌ها را نیز می‌توان گرفت که در شعر همراه با موسیقی توجّه به مخاطب اهمّیت فراوانی داشته است. بویس اشاره می‌کند که از جمله توانایی‌هایی متنوعی که یک گوسان حرفه‌ای باید داشته باشد، درک جایگاه مخاطبان و تلاش در جهت اقنای آنان است (Boyce,

"GŌSĀN" :2012). این عامل گونه‌های مختلف شعر غنایی را به وجود می‌آورده است که از لحاظ ساختاری و زبانی تفاوت‌هایی داشته‌اند. همچنین با توجه به متن *قابوس‌نامه*، تنوع قالب‌ها و گونه‌های شعری رسمی غنایی را در دوران اسلامی می‌توان ادامهٔ سنّت شفاهی و نوشتاری شعر پیش از اسلام دانست و تفاوت زبان شعری قصیده را که اغلب برای پادشاه سروده می‌شد و غزل و رباعی و فهلوی و دوبیتی را که جنبه‌های عامیانهٔ بیشتری دارند، می‌توان از این منظر توجیه کرد.

۳-۳-۲- خسروانی‌ها و دیگر گونه‌های شعری سنّت ادبی پیش از اسلام

از جمله سرودهای دوران ساسانی که با موسیقی همراه می‌شده، خسروانی‌های باربد، خنیاگر مشهور دربار خسروپرویز است. اخوان ثالث در مقاله‌ای با عنوان «خسروانی و لاسکوی» به طور مفصل دربارهٔ خسروانی‌ها بحث کرده و تمامی اقوال ذکرشده را آورده است. مؤلّف *تاریخ سیستان* آن را سخنی که همراه و هماهنگ با سازی است، عنصرالمعالی در *قابوس‌نامه* آن را نغمه‌ای و راهی و دستانی، عوفی «سخنی نامنظوم بی‌رعایت وزن و قافیه» و شمس قیس رازی نثری ملحون بی هیچ از کلام منظوم پنداشته‌اند (نک: اخوان ثالث، ۱۳۳۹: ۵۰۰). نکتهٔ مهم این است که هیچ کدام از این نویسندگان، خسروانی‌ها را شعر به حساب نیاورده‌اند؛ چرا که آن را با معیارهای شعری عرب سنجیده‌اند. تنها کسی در بین نظریه‌پردازان قدیم که آن را شعر به حساب آورده، خواجه نصیر است. خواجه در *اساس الاقتباس* وزن را به حقیقی و مجازی تقسیم کرده و خسروانی‌ها را نوعی شعر موزون مجازی دانسته که «از جهت تساوی اقوال و به حسب ظاهر شبیه به وزن بوده است» (خواجه نصیر طوسی، نقل از همان). حتی در *برهان قاطع*، خسروانی این گونه تعریف شده است: «نام لحنی است از مصنّفات باربد، و آن نثری بوده است مسجّع، مشتمل بر دعا و ثنای خسرو و مطلقاً نظم در آن به کار نرفته» (*برهان قاطع*، ذیل «خسروانی»). شفیعی کدکنی از قول بهار می‌نویسد: «[خسروانیات] اشعاری بودند که برای پادشاهان و موبدان و خدا و آتشکده می‌سروده‌اند و این نوع را سرود می‌نامیده‌اند و یا سرود خسروانی می‌گفته‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۵۶۹). وی در آنجا یکی از خسروانی‌های باربد را معرفی می‌کند. وی قطعه شعر هجایی را در کتاب *مختارات من کتاب اللهو و الملاهی* تألیف ابن‌خردادبه خراسانی یافته است که از

آهنگ‌های معروف باربد در تهنیت خسروپرویز بوده است. ابن خردادبه آن قطعه شعر را به صورت اصل آورده و به عربی نیز ترجمه کرده است:

قیصر ماه مانذ خاقان خرشیذ/ای قیصر یشبهُ القَمَرَ و خاقانُ الشمسَ/ ان من خذای ابر مانذ کامغاران/ ای الذی هوَ مولایَ یَشبَهُ الغَیمَ المُتمکِّن/ کخاهذ ماه پوشد کخاهد خرشید/ ای اذا شاءَ غطا القمرَ و اذا شاء الشمسَ

شفیعی کدکنی دو نکتهٔ مهم را دربارهٔ این شعر بیان کرده است: یکی این که این شعر هجایی است و دوم این که به زبان دری است و معتقد است زبان دری پیش از اسلام هم وجود داشته است (نک: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۵۷۱–۵۷۵). به زعم ابن‌خردادبه، باربد بر روی این سخن موزون، آهنگی ساخته بوده و برای خسرو به آواز خوانده بوده است (نقل از همان: ۵۷۲).

با توجّه به مجموع گفته‌های نویسندگان قدیم و جدید، می‌توان به این نتیجه رسید که خسروانی‌ها نوعی شعر هجایی بوده که همراه با موسیقی انشاد می‌شده و مضمون آن‌ها در آغاز بیشتر ستایش شاهان بوده، امّا بعدها به میان مردم هم راه یافته و دربردارندهٔ مضامین عام‌تری شده است. این اصطلاح در موسیقی هم به کار می‌رفته است (نک: زرقانی، ۱۳۸۸: ۲۸۶). بنابراین از آنجا که خسروانی‌ها برای همراهی با موسیقی سروده و به همراهی آن خوانده می‌شد، می‌توان گفت که این قالب ادبی، یکی از اَشکال اصیل ادب غنایی ایران‌زمین است و بیانگر مفهوم اولیه و بوطیقایی ادبیات غنایی است که در آن شعر و موسیقی همواره در کنار هم بودند.

گونهٔ دیگر ادب غنایی سنّت ادبی پیش از اسلام، اورامن است. در *برهان قاطع* آمده است: «نوعی از خوانندگی و گویندگی باشد که آن خاص فارسیان است و شعر آن به زبان پهلوی باشد» (*برهان قاطع*، ذیل «اورامن»). علی‌اشرف صادقی از وجود یک نسخهٔ خطی در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی خبر می‌دهد که چند بیت با عنوان اورامنان دارد (صادقی، ۱۳۷۹: ۲۳۷ به بعد). اورامن پس از اسلام نیز کاربرد داشت. شمیسا می‌نویسد: «همان‌طور که ملحونات رباعی اسم‌های مخصوصی از قبیل قول و غزل دارد، به دوبیتی ملحون نیز اسمی نهاده و آن را اورامن یا اورامه خوانند» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۳۶۹).

۴-۳-۲- ادامهٔ سنّت شعر غنایی پیش از اسلام در دوران اسلامی

این نوع شعرهای غنایی که در بین تودهٔ مردم طرفداران زیادی داشت، پس از اسلام بـه یـک‌بـاره قطـع نشد. شیوه‌های عملی سرودن شعر و خواندن آن با آواز و همراه با موسیقی – چنان که گفتـه شـد– در شعر رودکی و فرخی و دیگر شاعران هم‌عصر آن‌ها دیده می‌شود. از این روی می‌تـوان بـه ظـنّ قـوی گفت که گونه‌های شعری غنایی هم پس از اسلام ادامه یافته است.

ایران‌شناسان و زبان‌شناس از طریق بررسی ساختار موسیقایی شعرهای عامیانه و رسمی پـس از اسلام در صدد کشف این رابطه برآمده‌اند[۴]. لازار آن‌چنان که خود هم اشاره کرده، یکی از زمینه‌هـای مهم تحقیقات خود را کشف ارتباط میان شعر شفاهی ایران پیش از اسلام و شـعر کلاسـیک فارسـی معرفی می‌کند (لازار، ۱۳۹۵: ۱). او در مقالات متعددی در صدد کشف رابطـهٔ موسـیقایی شـعر ایـن دو دوره و اثبات این نظریه برآمده است که: «برخی از اوزان فارسی در نتیجهٔ انطباق با شعر تکیـه‌ای متعلق به سنت پیش از اسلام به وجود آمده‌اند» (همان: ۱۰۳). او الگوی وزن‌های متقـارب محـذوف (روایی یا حماسی)، متقارب سالم (غنایی)، هزج (مفاعیلن) و رمل (فـاعلاتن یـا فعلاتـن) و مجتـث (مفاعلن فعلاتن) را در سروده‌های پیش از اسـلام یافتـه اسـت (Lazard, 2006: "PROSODY I. middle-persian") و لازار، ۱۳۹۵: ۱۰۹ و ۱۱۰ و ۱۲۵ و...). از جملهٔ ایـن گونـه‌هـا، فهلویّـات یـا پهلویّات است که که در قرون نخستین اسلامی در ایران سروده و خوانده می‌شده اسـت. فهلویـات، به دوبیتی‌ها و توسّعاً به اشعاری اطلاق می‌شود که به طور کلّی به گویش‌های کهن نواحی پهله/فهلـه سروده شده است. بـه روایـت ابـن مقفّـع، فهلـه پـنج ناحیـهٔ اصـفهان، ری، همـدان، مـاه نهاونـد و آذربایجان، یعنی سرزمین ماد را در بر می‌گرفت. بدین ترتیب فهلویات شامل اشعاری اسـت کـه بـه گویش‌های غربی، مرکزی و شمالی ایران سروده شده است (تفضّلی، ۱۳۸۵: ۱۱۹). شـاهدی وجـود دارد حاکی از آن که پاره‌ای دوبیتی‌های غنایی عامیانه را صوفیان ایرانی بغداد در قـرن سـوم هجـری در مجالس سماع به آواز می‌خوانده‌اند (نک: همان: ۱۱۹). محتوای فهلویات به جـا مانـده، مضـامین تغزلی، عرفانی و نیز توصیف رنگین و زیبای طبیعت و هجو است. سرایندگان فهلویات، ادامه‌دهنـدهٔ سنّت شفاهی پارتی و خنیاگران بعـدی در اوایـل عصـر اسـلامی و اصـول و مبـانی شـعری ایرانـی میانه‌اند (همان: ۱۲۱).

همچنین ترانه یا ترانک از اقسام اشعار هجایی و به گونهٔ سه‌لختی و دارای شش یا هفت یا هشت هجا و دارای ضرب و گاهی نیز قافیه بوده و به آن در دوران اسلامی نام رباعی داده‌اند که با آهنگ ویژه خوانده می‌شده است (صبور، ۱۳۷۰: ۶۱ به بعد). همچنین اقبال از گونهٔ دیگری به نام لاسکوی که نام مرغی خوش‌آواز بوده نام می برد و اظهار می‌دارد که پارسیان یکی از نواهای خود را به مناسبت طرز خوش‌نوای آن مرغ، لاسکوی خوانده‌اند (اقبال و دیگران، ۱۳۶۶: ۷۱).

صادقی در ضمن بحث دربارهٔ داستان عاشقانهٔ شروین از گونه‌ای شعر به نام «شروه» یا «شروینان» نام می‌برد. حدس وی این است که این داستان به شعر پهلوی (فهلوی یا لهجه‌های غرب ایران) بوده است. وی همچنین سه بیت با عنوان «شروینان» آورده است و در ادامه به این نکته اشاره می‌کند که اصطلاح شروه که امروزه در استان بوشهر معادل آواز دشتی و دشتستانی است برگرفته از همان شروینان است (صادقی، ۱۳۷۹: ۲۳۷ به بعد).

خوانندگان ایرانی در دورهٔ اسلامی، در شکوفایی هنر موسیقی و آواز تازیان سهمی به‌سزا داشتند. بسیاری از هنرمندان عرصهٔ موسیقی ایرانی پس از اسلام به دربارهای عربی راه یافتند. نام بسیاری از ابزارآلات موسیقی فارسی در شعر عربی دورهٔ عباسیان آمده است (نک: ریپکا و دیگران، ۱۳۸۱: ۸۸ و همچنین نک: ضیف، ۱۳۸۴: ۵۳–۵۹). از بررسی متون موجود آشکار است که در ایران دورهٔ اسلامی نیز همراهی شعر و موسیقی تا مدت‌ها رایج بوده است. سرودهای بومی ایران که تا امروز تداوم داشته (نک: ذوالفقاری و احمدی، ۱۳۸۸: ۱۴۵ به بعد) بیانگر این مطلب است که نمونه‌هایی از شعر و موسیقی در ایران همواره در کنار هم بوده‌اند. این نکته با توجّه به متون معتبر قدیم نیز دانسته می‌شود. زرّین‌کوب سه سرود بخارا (حدود ۵۶ ق.)، ترانهٔ یزید بن مفرغ (۵۹ ق.) و سرود کودکان بلخ (۱۰۸ ق.) را از قدیمی‌ترین سرودهای زبان و شعر فارسی می‌داند (زرّین‌کوب، ۱۳۳۷: ۲۸۹–۲۹۳). لازار (Lazard, 2006: "Prosody i. Middle Persian") یادآور می‌شود که این اشعار از قواعد شعری ایران بعد از اسلام پیروی نمی‌کند. صاحب *قابوس‌نامه* می‌نویسد: «اگر خنیاگری باشی و شاعری نیز دانی، عاشق شعر خویش مباش و همه روایت شعر خویش مکن که چنان که تو را با شعر خویش خوش باشد مگر آن قوم را خوش نباشد؛ که خنیاگران راویان شاعران‌اند نه راویان خویش» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۶: ۱۹۴). همایی سیر تطوّر اصطلاحی غزل را سه مرحله ذکر کرده است. در

مرحلهٔ اول، غزل مثل ترانه در اصل از نوع اشعار ملحون بوده است. در واقع غزل مشتمل بـر عشـقیات بوده و علاوه بر وزن عروضی دارای وزن ایقاعی هـم بـوده؛ یعنـی بـا الحـان و نغمـات موسـیقی نیـز هماهنگی داشته است و آن را در جشن‌ها و مجالس بزم و شادمانی با ساز و آواز مـی‌خوانـده‌انـد. وی استاد مسلم این نوع غزل را رودکی می‌داند و حتی غزل‌هـای مولـوی را از ایـن نـوع بـه شـمار آورده است؛ همچنین در ادامه می‌نویسد که نظامی هرگاه از قول «باربد» و «نکیسا» لفظ غزل را بـه کـار مـی-برد، مرادش همان نوع اشعار ملحون مرادف «قول» و «ترانـه» و «سـرود» اسـت. وی در نهایـت چنـین نتیجه می‌گیرد که «جنس غزل غنایی ملحون در شعر دری، همانا که جانشین سرود خسـروانی و ترانـه و دستان و اورامنان شعر پهلوی باشد چنان که رباعی و دوبیتی نیز بـه عقیـدهٔ مـن همـان نـوع اوزان و الحان است» (همایی، ۱۳۳۹: ۷۷–۸۱). او مرحلهٔ دوم تحوّل غزل را تبدیل شـدن آن بـه قالـب شـعری خاص و مرحلهٔ سوم آن را همان چیزی می‌داند که ما امروزه تغزّل مـی‌گـوییم (همـان). از اشـاره‌هـا و انتقادات ناصرخسرو بر غزل نیز آشکار می‌شود که در عصر او نیز همچنان غزل به معنی شعر همـراه بـا موسیقی رایج بوده است:

دانا به سخن‌های خوش و خوب شود شـاد نادان به سـرود و غـزل و مطـرب و قـوّال
(ناصرخسـرو، ۱۳۵۷: ۲۵۵)

حکمـــــت نتـــوانی شنـــــود ازیـــرا فتـــــنه‌ی غـــزل نغـــــزی و ترانـــه
شـــد پـــرده میـــان تـــو و حکمـــــت آن پـــرده کـــه بســـتند بـــر چغانـــه
(همـــان: ۲۲۸)

عنصرالمعالی غزل و ترانه را به گونه‌ای مترادف به کار می‌برد و توصیه می‌کنـد: «اگـر غـزل و ترانـه گویی، سهل و لطیف و تر گوی و به قوافی معروف گوی» و در ادامه یک بار دیگر می‌گویـد: «غـزل و ترانه، آبدار گوی و مدح، قوی» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۶: ۱۹۰). این نکتهٔ مهمی است کـه زبـان قصـیده و غزل را متفاوت جلوه می‌دهد. از بین این انواع عامیانه، آنچه که به شکل و محتـوای مشـخص‌تـری در ادبیات فارسی دیده می‌شود، دوبیتی و ربـاعی اسـت. لازار (۱۳۹۵) شـعر معـروف (آهـوی کـوهی در دشت چگونه دودا...) را که از نظر او مبنای وزن آن بر اساس توزیع تکیه‌ها استوار است با وزن ربـاعی مشابه می‌داند و و آن را رابط شعر ایران پیش از اسلام و شعر دوران اسلامی می‌داند و با ایـن اسـتدلال

تلاش می‌کند این فرضیه را که «رباعی فارسی دارای سرچشمه‌های ایرانی است» به اثبات برساند (همان: ۳۰۳). او همچنین در جای دیگر وزن رباعی را یکی از نشانه‌های پیوند موسیقایی شعر ایران قبل و بعد از دوران اسلامی می‌داند (Lazard, 2006: "Prosody i.Middle Persian").

با توجه به این بررسی مختصر، شعر و موسیقی در ادبیات پیش از اسلام پیوند عمیقی داشته است و در زمان ساسانیان که موسیقی رونق می‌گیرد و بازار غنا رایج می‌شود، رواج شعر غنایی را هم می‌توان مسلم دانست. نکتهٔ قابل ذکر این است که این مرحله از شعر غنایی را در ایران می‌توان با مرحلهٔ دوم سیر تطوّر معنایی نوع ادبی غنایی تطبیق داد؛ چه، این گونه‌ها علاوه بر این که به همراهی موسیقی خوانده می‌شده، معمولاً برخاسته از ادبیات محلی بوده است. همچنین این قالب‌های شعری صورت‌های اولیهٔ شعر غنایی ایران است که شکل تکامل یافتهٔ آن‌ها را در ایران پس از اسلام در قالب‌های مهم شعر غنایی نظیر غزل، رباعی، دو بیتی و ... می‌توان دید. از این رو در بررسی سیر تطوّر شعر غنایی در ادبیات فارسی، توجّه به این قالب‌های کهن ضروری به نظر می‌رسد.

۳- نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه که گفته شد، اگر شعر غنایی را صرفاً شعری بدانیم که بیانگر احساسات و عواطف فردی است و «من» شخصی گوینده را بازگو می‌کند، چنان که اغلب محققان ایرانی این‌گونه تعریف کرده‌اند، بخشی از اَشکال مهم و اصیل شعر غنایی را نادیده گرفتیم. شعر غنایی در مفهوم ابتدایی خودش شعری است که با نوعی موسیقی خوانده می‌شد و بعدها اشعار ساده و آهنگینی را می‌گفتند که به صورت خودجوش از بین مردم عامه بیرون می‌آمد. تعریفی که در ابتدا ذکر کردیم در واقع تعریفی است که پس از عصر رمانتیسیسم رایج شد و تحت نفوذ نظریه‌پردازان این مکتب شکل گرفت.

با این مقدمه در تاریخ ادبیات هر کشوری ممکن است شعرهای غنایی اصیلی باشد که ذیل تعریف رسمی آن نگنجد. با مراجعه به تاریخ ادبیات پیش از اسلام ایران گونه‌های شعری را ملاحظه می‌کنیم که به همراهی موسیقی و برای همراهی با آن خوانده و سروده می‌شد؛ علاوه بر این، گونه-های شعری دیگری وجود دارد که از درون تودهٔ مردم برخاسته و ساده و آهنگین است. گوسان‌ها

خنیاگران دوره‌گردی بودند که شعرهای خاصی را بـه همراهـی موسـیقی بـرای پادشـاه و مـردم مـی-خوانده‌اند. علاوه بر این‌ها در ایران پیش از اسـلام گونـه‌هـای شـعری ماننـد خسـروانی‌هـا، سـرودها، اورامنان و ... وجود داشته که به همراهی موسیقی خوانده می‌شده و اغلب در بـین تـودهٔ مـردم جریـان داشته است. اغلب این گونه‌های بومی در ادبیات پس از اسلام نیـز ادامـه یافـت. فهلویـات کـه شـکل اصیل دوبیتی‌های عامیانه است از نمونه‌های بارز آن است. غزل‌هـای ملحـون نیـز از نمونـه‌هـای شـعر غنایی اصیل است که در ادبیات پس از اسلام ادامه یافته است.

بنابراین در تطوّر ادبیات غنایی هر ملتی، باید به این دو ویژگی شعر غنایی توجه داشـت کـه اغلـب به صورت خودجوش در ادبیات هر کشوری وجود دارد.

پی‌نوشت

۱- برای معرفی آثار ادبی بـاقی‌مانـده از ادبیـات پـیش از اسـلام نـک: تفضـلی (۱۳۷۶)، سـمیعی (۱۳۹۱)، آموزگار و تفضلی (۱۳۷۳)، Cereti (2009)، Gershevitch (1968)، Boyce (1968).

۲- دربارهٔ تاریخ شعر غنایی نک:

Diane (2013), Miller (2005), Brewster (2009).

۳- منظور بویس ابیاتی نظیر این بیت‌هاست:

نشسـته پـیش او رامـین دلبـر گهـی طنبـور و گـاهی چنـگ در بـر
همـی گفتـی سـرود مهربـازان بـه دسـتان و نـوای دلنـوازان
همـی گفتـی کـه مـا دو نیـک یـاریم بـه یـاری یکـدگر را جـان سـپاریم
(گرگـانی، ۱۳۸۹: ۱۳۸)

۴- در این باره به مقالات زیر مراجعه شود (ترجمهٔ فارسی این مقالات در لازار (۱۳۹۵)):

-Lazard, Gilbert. (1985). "La métrique de la poésie parthe," in *Papers in Honour of Professor Mary Boyce II*, Acta Iranica 25, Leiden, pp. 371-399.

-Lazard, Gilbert. (2001). "La versification d'un poème pehlevi", in A. A. Sadeghi, ed., *Tafazzoli Memorial Volume*, Tehran, pp. 39-47.

-Lazard, Gilbert. (2002). "Encore la versification pehlevie", *Jerusalem Studies in Arabic and Islam* 26 (= Studies in Honour of Shaul Shaked), pp. 130-39.

-Lazard, Gilbert. (2002-03). "Le mètre du *Draxt asûrîg"*, *Orientalia Suecana* 51-52, pp. 327-36.
-Lazard, Gilbert. (1970). "Ahu-ye kuhi: le chamois d'Abu Hafs de Sogdiane et les origines du robâi," in *W.B Henning Memorial Volume*, London, pp. 238-44.

کتابنامه

آموزگار، ژاله؛ تفضّلی، احمد. (۱۳۷۳). *زبان پهلوی؛ ادبیات و دستور آن*. تهران: معین.
ابجدیان، امرالله. (۱۳۸۵). *تاریخ ادبیات انگلیس*. جلد سوم. شیراز: دانشگاه شیراز. چاپ دوم.
ابوالقاسمی، محسن. (۱۳۸۳). *شعر در ایران پیش از اسلام*. تهران: طهوری. چاپ دوم.
احمدی، بابک. (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.
أخوان ثالث، مهدی. (۱۳۳۹). «خسروانی و لاسکوی». *یغما*. سال سیزدهم. شمارهٔ ۱۰. صص.۵۰۴-۴۹۹
ارسطو. (۱۳۸۶). *بوطیقا*. ترجمهٔ هلن اولیایی‌نیا. تحلیلی از فرانسیس فرگوسن. اصفهان: فردا.
افلاطون. (۱۳۶۰). *جمهور*. ترجمهٔ فؤاد روحانی. تهران: بنیاد ترجمه و نشر کتاب. چاپ چهارم.
اقبال، عباس و دیگران. (۱۳۶۶). *شعر و موسیقی در ایران*. تهران: هیرمند.
آموزگار، ژاله. (۱۳۸۶). *زبان، فرهنگ، اسطوره (مجموعه مقالات)*. تهران: معین.
بویس، مری. (۱۳۶۸). «گوسان پارتی و سنّت خنیاگری در ایران». *دو گفتار دربارهٔ خنیاگری و موسیقی ایران*. ترجمهٔ بهزاد باشی. تهران: آگاه.
پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۰). *در سایهٔ آفتاب*. تهران: سخن.
پیروز، غلامرضا. (۱۳۸۱). «ادبیات غنایی و جلوه‌های آن در ایران پیش از اسلام». *پژوهشنامهٔ علوم انسانی و اجتماعی دانشگاه مازندران*. سال دوم. شمارهٔ ۶ و ۷. صص ۳۵-۶۶.
تراویک، باکنر. (۱۳۷۳). *تاریخ ادبیات جهان*. دو جلد. ترجمهٔ عربعلی رضایی. تهران: فرزان.
تفضّلی، احمد. (۱۳۷۶). *تاریخ ادبیات پیش از اسلام*. تهران: سخن.
تفضلی، احمد. (۱۳۸۵). «فهلویات». *نامه فرهنگستان*. دورهٔ هشتم. سال اول. ش اول. صص ۱۳۰-۱۱۹
جاماسب آسانا. (۱۳۹۱). *متون پهلوی*. گزارش سعید عریان. تهران: علمی.
خالقی مطلق، جلال. (۱۳۸۶). *حماسه، پدیده شناسی تطبیقی شعر پهلوانی*. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

دریپر، جان. (۱۳۴۳). «سرود زردشتی و ترتیل صدر مسیحیت». ترجمهٔ هوشنگ اعلم. *موسیقی*. دورهٔ سوم. شمارهٔ ۹۴. صص۱۸-۱

دوبرو، هدر. (۱۳۸۹). *ژانر (نوع ادبی)*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: مرکز.

ذوالفقاری، حسن؛ احمدی، لیلا. (۱۳۸۸). «گونه‌شناسی بومی‌سرودهای ایران». *ادب پژوهی*. شمارهٔ ۷ و ۸ صص. ۱۷۰-۱۴۳

رضی، هاشم. (۱۳۸۱). *دانشنامهٔ ایران باستان*. جلد سوم. تهران: سخن.

رودکی سمرقندی. (۱۳۸۶). *دیوان*. تصحیح نصرالله امامی. تهران: مؤسسهٔ مطالعات فرهنگ و تمدن ایران.

ریپکا، یان و دیگران. (۱۳۸۱). *تاریخ ادبیات ایران*. ترجمهٔ عیسی شهابی. تهران: علمی و فرهنگی.

زرشناس، زهره. (۱۳۸۴). *میراث ادبی روایی در ایران باستان*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

زرقانی، سیّد مهدی. (۱۳۸۸). *تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی*. تهران: سخن.

زرّین کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۶). *نقد ادبی*. جلد اول و دوم. تهران: امیرکبیر. چاپ هشتم.

زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۳۷). «سرود اهل بخارا» *یغما*. سال یازدهم. شمارهٔ ۷. صص۲۹۳-۲۸۹

سپنتا، ساسان. (۱۳۶۹). چشم‌انداز موسیقی ایران. تهران: مشعل.

سمیعی، احمد. (۱۳۹۱). *آشنایی با ادبیات عصر اشکانی و ساسانی*. تهران: سخن. چاپ دوم.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۵۲). «انواع ادبی و شعر فارسی». *خرد و کوشش*. دورهٔ چهارم. دفتر دوم و سوم. صص۱۱۹-۹۶

شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۹۱). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه. چاپ سیزدهم.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۶). *زمینهٔ اجتماعی شعر فارسی*. تهران: اختران و زمانه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۳). *انواع ادبی*. چاپ دوم. تهران: فردوس.

شمیسا، سیروس.(۱۳۷۴). *سیر رباعی در شعر فارسی*. تهران: فردوس. چاپ دوم.

صادقی، علی‌اشرف. (۱۳۷۹). «شروینیان یا عشق‌نامهٔ شروین دشتبی و شروه‌سرایی». *یادنامهٔ دکتر احمد تفضّلی*. تهران: سخن.

صبور، داریوش. (۱۳۷۰). *آفاق غزل فارسی*. تهران: گفتار.

صورتگر، لطفعلی. (۱۳۴۵). *منظومه‌های غنایی ایران*. چاپ دوم. تهران: ابن سینا.

ضیف، شوقی. (۱۳۸۴). *هنر و سبک‌های شعر عربی*. ترجمهٔ مرضیهٔ آزاد. مشهد: دانشگاه فردوسی.

عنصرالمعالی کیکاووس. (۱۳۸۶). *قابوس نامه*. تصحیح غلامحسین یوسفی. تهران: علمی و فرهنگی. چاپ پانزدهم.

فرّخی سیستانی. (۱۳۷۱). *دیوان*. به کوشش سید محمد دبیرسیاقی. چاپ چهارم. تهران: زوّار.

فرشیدورد، خسرو. (۱۳۶۳). *دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی*. تهران: امیرکبیر.

فورست، لیلیان. (۱۳۷۵). *رمانتیسم*. ترجمهٔ مسعود جعفری. تهران: مرکز.

کالر، جاناتان. (۱۳۸۲). *نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ فرزانهٔ طاهری. تهران: مرکز.

گرگانی، فخرالدین اسعد. (۱۳۸۹). *ویس و رامین*. تصحیح مجتبی مینوی. تهران: هیرمند.

لازار، ژیلبر. (۱۳۹۵). *بررسی وزن شعر ایرانی*. ترجمهٔ لیلا ضیامجیدی. تهران: هرمس.

ملاح، حسینعلی. (۱۳۶۷). *پیوند موسیقی و شعر*. تهران: نشر فضا.

ناصرخسرو قبادیانی. (۱۳۵۷). *دیوان*. به اهتمام مجتبی مینوی و مهدی محقق. تهران: مؤسسهٔ مطالعات اسلامی دانشگاه مک گیل با همکاری دانشگاه تهران.

ولک، رنه؛ وارن، آستن. (۱۳۷۳). *نظریهٔ ادبیات*. ترجمهٔ ضیاء موحّد و پرویز مهاجر. تهران: علمی و فرهنگی

هایت. گیلبرت. (۱۳۷۶). *ادبیات و سنّت‌های کلاسیک*. ترجمهٔ مهین کلباسی و مهین دانشور. تهران: آگاه.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۳۹). «غزل و تحوّل اصطلاحی آن در قدیم و جدید». *یغما*. سال سیزدهم. شماره دوم. اردیبهشت. صص۸۳-۷۷

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۵). *تاریخ ادبیات ایران*. به کوشش ماهدخت بانو همایی. تهران: هما.

Abrams, M. H. (1385), *A Glossary of Literary Terms*, Eighth Edition, Tehran: Jungle Publications.

Abrams, M. H. (1987). *The Norton Anthology of English Literature*, Fifth Edition, Norton & company, New York & London.

Boyce, Mary. (1968). "Middle Persian Literature". *Handbuch der Orientalistik*. Abt. 1. Bd. 4. Abs. 2: Literature. Lief. 1. Leiden. pp. 31-66.

_____. (2012). "GŌSĀN". available online at http://www.Iranicaonline.org/articles/gosan.

_____(1955). "Zariadres and Zarēr", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, Vol. 17, No. 3. pp. 463-477.

Brewster, S. (2009). *Lyric*. London & New York: Routledge.

Cereti, Carlo G. (2009). "Middle Persian Literature, i. Pahlavi Literature", *Encyclopaedia Iranica*, Online Edition, available at: http://www.iranicaonline.org/articles/middle-persian-literature-1-pahlavi.

Diane J. Rayor; Batstone, William W.. (2013). *Latin Lyric and Elegiac Poetry*: *An Anthology of New Translations*. Routledge.

Gershevitch, Ilya. (1968). "Old Iranian Literature". *Handbuch der Orientalistik*. Abt. 1. Bd. 4. Abs. 2: Literature. Lief. 1. Leiden. pp. 1-30.

Humbach. H. (2012). "GATHAS i. TEXTS**".** available online at http://www. Iranicaonline.org/articles/gathas-i-texts.

Kellens. J. (2012). "AVESTA i. Survey of the history and contents of the book," *Encyclopaedia Iranica*, III/1, pp. 35-44, available online at http://www.iranicaonline.org/articles/avesta-holy-book.

Lazard, G. (2006). "Prosody, i. Middle Persian", *Encyclopaedia Iranica*, Online Edition, available at: http://www.iranicaonline.org/articles/poetry-iv-poetics-of-middle-persian.

Mackenzie, D. N. (1971). *A Concise Pahlavi Dictionary*, London: Oxford.

Miller. P. A. (2005). *Lyric Texts and Lyric Consciousness: The Birth of a Genre from Archaic Greece to Augustan Rome*. Routledge. K;:

Tafażżolī. A. (1988). " BĀRBAD". available online at http:/ /www. iranicaonline. org/articles/barbad-minstrel. University Press.